

## <論文>日本の現代美術を考える : 二十世紀末にあ って

著者	高草 茂
雑誌名	日本文学誌要
巻	61
ページ	26-36
発行年	2000-03-24
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10114/00020092">http://hdl.handle.net/10114/00020092</a>

# 日本の現代美術を考える

——二十世紀末にあつて——

一九九九年九月十一日—十二月十九日の間、横浜美術館で開催されたセザンヌ展は、『現代絵画の父』と称されるセザンヌの作画過程を窺うことのできる貴重な機会であつた。

というのは、西洋絵画の根底にルネサンス以来定着した遠近法による対象の立体的表現の原則を無視することなく、二次元の絵画空間⇨平面性を追求したセザンヌの苦闘の跡がよく見えたからである。絵画における二次元の平面性は、尠くとも現代美術を考えるうえで決定的に重要な意味を持っている。彫刻が立体という三次元の空間に在るものというのは、疑問の余地のないところであるが、具象、非具象、抽象、超現実<sup>シュルレアリスム</sup>など、二次元三次元を問わず、二十世紀百年にわたる美術界を分断してきたかのような多様な創作活動が、この世紀末へきてなお一層混然として不分明な状態になっていることは、日本の現代美術をみるうえでも考えなければならぬ大事な点である。

セザンヌが亡くなった翌一九〇七年に、パリで回顧展が開催され、そこで初めてセザンヌの全容に触れた有島生馬が雑誌『白

高 草 茂

樺』誌上で、わが国最初のセザンヌ紹介を行なったが、その折の挿絵を見た知人たちが「何故あんな画が善<sup>い</sup>んです」と漏らしたことを、続いて発表した紹介文で述べ、「……無理のない事だ。原作の油絵を一枚でも見た事がなく、又欧州絵画の変遷や傾向を知らなかったならば、感心したくても感心する訳には行かないかもしれない」と有島は付言した。

西洋と東洋では、当時、美の認識に大きなずれがあり、自然観や人間観に違いがあつたことは当然である。西洋絵画に触れる機会が殆どなかった明治期の日本人にセザンヌについての感想を求めても、有島が指摘したような返事が出るのは無理からぬことであろう。絵画における表現で最も大きな違いがあつたのは遠近法と明暗法で、例えば狩野永徳の「洛中洛外図」とレオナルドの「最後の晩餐」を併置してみれば、その違いは歴然とする。印象派の画家たちが浮世絵を見て驚き、その空間表現の影響を受けたという歴史的事実は、二次元の平面に奥行きのある空間を表現する西洋絵画にとって重要な意味を持っている

る。というのも透視図的遠近法と明暗法を追求してきた西洋絵画が、二次元の平面性に即して平らな色面で絵の奥行きを出している浮世絵、例えば広重の「名所江戸百景」などに、それまで気付かなかった空間表現のあることを識り、色面による画面構成を追求した印象派の画家たち——マネ、ドガ、モネ、セザンヌ、ゴッホら——が登場したことを抜きにして二十世紀美術は語れないからである。ゴッホがパリで初めて日本の浮世絵に触れ、広重の「亀戸梅屋敷」をそっくりそのまま油彩で描いたことなど、その最たる例だが、ゴーギャンやその後のナビ派の画家（ボナールなど）等の十九世紀末の画家たちは競って浮世絵版画に学び、平らな色面で絵画の造形的空間をつくり出したのであった。またこれと併行してジャポニスムがアール・ヌーヴォーに大きな影響を与えたことも重視される。ウィーンを中心としたユーゲントシュティールの代表と目されるクリムトが日本の金屏風のように金箔を背景にした作品を生み出したのも、ジャポニスムとみるべきだろう。

このような空間表現と相俟って印象派が問題としたのは、色彩の純粋性であり、化学者シュヴールが明らかにした三原色による色の併置または点描技法の絵画制作であった。二十世紀初頭、マティスやドラン、マルケ、ブラックなどが三原色による絵を描いた、いわゆるフォーヴの果した歴史的役割も大きい。そして一九一〇年、ドイツの美学者ヴォーリンガーの著書『抽象と感情移入』の理論的裏付けもあってロシア出身の画家カンディンスキー自身も抽象画論を執筆し自ら抽象画への道を切り拓いたことや、時間的経過を同一画面上で表わそうとしたセヴ

エリーニ、カルラら未来派の、絵画・彫刻における時間性の表現、そして更に「自然を球と円錐、円筒で捉える」というセザンヌの言葉とアフリカなどの部族彫刻から表現の示唆を得てブラックやピカソがはじめた立体派など、西洋の伝統的な絵画表現を覆した二十世紀初頭の芸術運動は、今日に及ぶ現代美術の多様さを創出するものとなった。

西洋には古代ギリシア・ローマを範とする古典主義が抜き難い重さで芸術の骨格をつくるという伝統があり、ルネサンスはもとより、その後のバロック、新古典主義や浪漫派の時代を経て、十九世紀から二十世紀へと、いかなる芸術であっても必ずその伝統を感じさせるものが滲み出ているのである。その伝統精神の基本は、人間Ⅱ主観と、自然Ⅱ客観との相剋にあつて、自然を人間と対立する対象として捉えるという態度が貫かれており、自然と人間との融和を芸術創作に当つての基本的態度としてきた東洋の伝統精神とは質を異にするものであった。絵画におけるその異質性が、前述の二次元の平面における透視図的遠近法（西洋画）と、平らな色面や暗示的描法による空間表現（水墨画などの東洋画）との違いによつて明らかとなっているのである。

西洋における芸術表現の多様性は、常に明確な意識と分析、論理の裏付けを持つている。例えば幻想を追うにせよ超現実的なイメージを追うにせよ、全て理詰めであつて、言葉によつて絵画表現の世界を説明することが可能であるといつてよい。それに反し、東洋絵画は例えば「氣韻生動」というような規範によつて捉える場合が大半である。それは風土や民族性の違いに由

来する自然認識の相異、また明確な肉体的輪廓で対象を観る西洋の人間観と、精神的枠組で対象を捉える東洋の人間観との相違によるものであろう。

しかし西洋絵画の表現方法を突き詰めていくと、立体派時代のピカソの作品例でも明らかなように、対象を客観的に分析し幾何学的に追求して行つた挙句、全く抽象的な線や面だけの表現となり、ルネサンスで完成をみて西洋絵画の伝統となつてきた透視図的遠近法を自ら破壊し、二次元の平面性の中で純粹な造形的要素のみによる絵画表現を求めるといふ帰結となつて、

“自然を客観的に把握する”実体から離れて了うことになる。そこでこの純粹な抽象的世界へ現実性を取り戻すという意図で、実社会に存在するさまざまなもの、例えば生活の道具などを画面に取り入れ、それらを芸術の領域へ登場させたのである。これがいわば“オブジェ”といわれる、現代美術の真つただ中に出てきた物体であつて、日常的合理的意識をひっくり返し、現実<sup>(一)</sup>に在る世界とは次元を異にした別の世界を表わそうとする。

こうしたオブジェの出現が現代美術をこれまでとは異質の表現へと誘ひ、絵画(二次元)と彫刻(三次元)との境目を無くし、紙や木材、鉄屑や壊れた機械類、使用目的を失わせた日常品などを芸術の世界へと入り込ませることになった。

オブジェの登場を促した意識の原点は、立体派やダダ運動<sup>(二)</sup>などに在り、第一次世界大戦が齎らした不安のなかで、合理主義が支えてきた文明とその社会体制そのものを完全に否定し破壊しようとしたニヒリズムや観念的世界観が出てきたことに由来する。

表現派を生んだドイツの第一次世界大戦の敗戦直前、とくにベルリンではそのダダが極めて政治的色彩を強める芸術運動に変容し、チューリヒやニューヨークでは芸術そのものを否定する傾向を生み、その破壊された白紙状態から夢や幻覚、狂心、リビドーなどの意識下の衝動的な内面の世界を表現しようとする超現実主義<sup>(三)</sup>が育まれることとなるのである。

このような二十世紀前半の多様な芸術創造活動は、更に第二次世界大戦の惨禍を身に浴びた若い芸術家たちに継承されて、例えば抽象表現主義<sup>(四)</sup>(アメリカのポロックやデ・クレーニング、ロスコー)或いはアンフォルメル<sup>(五)</sup>(ヨーロッパでフォートリエ、デュビュツフェ、ヴォルスラ)やネオ・ダダ<sup>(六)</sup>を生み、反芸術を意図して大衆社会のマス・メディアから映像を援用したポップ・アート<sup>(七)</sup>(主としてアメリカ。ジャスパー・ジョーンズ、ラウシェンバーク、ウォーホル、リクテンスタイン、シーガルら)を湧出させた。いわゆる“六〇年代”と称される時代の多様な芸術活動はこうしたものであつた。

そして“七〇年代”に入ると、芸術の概念そのものが倒錯の渦中に投げ込まれたように、芸術家たちは更に新しい創造と表現を求め、素材や技法、意識や理念、或いは社会との関わりや人間の社会的存在そのものが著しく多様化し、拡大していった。都市空間や自然それ自体の空間、更に地球外の宇宙的空間が芸術家の創作活動の場に入り込んできて、最早や絵画、彫刻、建築、工芸それぞれの枠が存在を失つて了つたかのように二次元や三次元の世界が混在し、いわゆる四次元の世界さえ入り込んできて、都市や田園、広大な丘や林、山岳や海洋にまで表現の

網を拡げるようになる。また壮大な宇宙空間や地球の発生から  
の生命の時間的流れも芸術家の意識の中に深く入り込み、その  
芸術的表現はますます捉え難いものとなってきた。

同時に人間自体についての捉え方、人間としての意識も、ヒ  
ューマニズムという「枠」を破壊するかに見える。

こうして二十世紀後半の芸術は、かつて「フォーヴィスム」  
「キュビスム」「シュルレアリスム」等々、自己主張・顕示とも  
いふべき運動（イズム主義）でその流れをみることでできた  
ものが大きく変わり、「六〇年代」から今日まで「アート」という  
呼称によってしか捉えることのできない状況になっている。動  
く彫刻「キネティック・アート」、光を採り入れた「ライト・ア  
ート」、山林や丘陵などの自然そのものを舞台とする「ランド・  
アート」、芸術的表現の要素を極度に抑えた「ミニマル・アート」、  
そして概念のみで表現しようとする観念的な「コンセプチュアル・  
アート」に到って、「芸術は永遠なり」という言葉が完全に  
その意味を失うこととなる。

一九五二年に渡仏して「六〇年代」のアンフォルメル運動の  
中心メンバーの一人としてヨーロッパ、アメリカ各地で活躍し  
た今井俊満は、第二次世界大戦後の日本の美術を世界の水準に  
持ち上げた画家の一人である。今井と同じ年一九五二年に渡仏  
して殆どの後半生をフランスで過ごした菅井汲（一九九六年歿）  
も、ヴェネツィア・ビエンナーレやサンパウロ・ビエンナーレ  
などで優秀賞をとり、国際的に活躍した画家であるが、かつて  
世界を舞台にして日本的美的資質を油彩で示した藤田嗣治のエ

コール・ド・パリ時代とは異なり、五二年に渡仏した今井や菅  
井は、軍国主義時代の芸術的空白による西洋との段差を逆手に  
とって、アンフォルメルなどのヨーロッパやアメリカの芸術的  
土壌で、日本的しがらみを捨て去った創作活動へと直接に入っ  
たのである。それが右顧左眈せず、自己の感性を十二分に発揮  
する作品を生み出す素因となった。ポロックらのアメリカの若  
い芸術家たちが、第二次大戦のさなか、のちにヴェネツィアに  
現代美術のメッカともなる美術館（ペギー・グッゲンハイム美  
術館）を創設したペギー夫人経営の画廊（ニューヨーク）を根  
城として育った場合と、今井や菅井が育った場合とは或る共通性  
を持つ。ペギーのもとに集まったアメリカの青年画家たちは、大  
戦中アメリカへ亡命したモンドリアン、エルンスト、ブルト  
ンの感化のもとで芽を吹き出した抽象表現主義（ヨーロッパ  
のアンフォルメルと相通ずる）を中心とする「ニューヨーク・  
スクール」の代表者となっていくのである。

今井や菅井より一足早く、一九五〇年に渡米してニューヨー  
クに在住した岡田謙三は、日本の感性を活かしたユーゲニズム  
（幽玄主義）で国際舞台に立ち、戦前に在仏した際マティスに師  
事した猪熊弦一郎も、一九五五年以降アメリカに在住して独自  
の抽象画を拓いた。

猪熊の弟子でもあった田淵安一は、今井や菅井より先に渡仏  
（一九五一年）してパリ郊外に住み、カレル・アペル、コルネイ  
ユ、アスガー・ヨルンの自称実験芸術家グループ「コブラ」の  
激しい筆触と鮮烈な色彩による表現主義的作風に接して、日本  
人としては珍しい大胆なフォルムと色彩を駆使した世界を拓

き、国際的に高く評価された。一九五八年に渡米してニューヨークで制作を続けた川端実も、日本の代表的素材である紙の質感を生かし、不規則な多角形や折り紙を思わせるフォルムに渋味のある濃縮した色を置いた独自の作風を築いた。

このように一九五〇年代に日本を飛び出し、欧米で自己の芸術を開花させた画家のうち、年令からみて、戦前の日本のしがらみを脱ぎ捨てて抽象画に入って行った猪熊や岡田らと今井、菅井、田淵、川端らとの間には、作風にかなりの距りがあることは確かで、後者たちが戦後日本の若々しい新鮮な道を拓いたという点は見逃し得ないところである。しかし、残念ながら彼らの仕事が始時殆ど海外でしか見られず、次世代の若手芸術家の創作活動に大きなインパクトを与えることが尠なかった。今井や田淵らの創作活動の全貌が日本で理解されるようになったのは、九〇年代に入ってからで、これに日本にも住いを持ち、パリやニューヨークなどと頻りに往復する機会が増えてからである。とはいえ残念ながら「六〇年代」はすでに過去の歴史に組み込まれて了い、国際的に活躍したこれらの芸術家たちが現代日本の芸術的創造に強い影響を与える機会を失ってしまった。だが「六〇年代」の世界的な芸術の潮流に、これらの画家たちがどう関わり、どのように独自の作品を生み出していったか、ということを知ることは、現代日本の「アーティスト」たちにとって重要である。

彫刻家イサム・ノグチの仕事も同様に、今日の若い「アーティスト」たちに彫刻芸術の創造性について多くの示唆を与えるものであることは言うを俟たない。

更に、とかく批評家から敬遠されてきた岡本太郎の作品も現時点で改めて見直し、そのダイナミックな生命感を識ることが必要だろう。

版画の分野で注目すべき作家は、一九一八年に渡仏して以来一度も帰国せず、清冽至純な魅力溢れる数々の作品を残して一九八〇年に他界した長谷川潔であった。戦争の惨禍を知らぬ気な画風ながら、人間の魂を救うように静かに人の心を惹きつけて離さないものがある。平和への祈りが生み出した画面であったといえよう。

駒井哲郎は画家としての出鼻を戦争で挫かれた世代に属し、戦後一九四〇五五年とわずかな期間、フランスで制作の機会を得ただけであったが、サンパウロ・ビエンナーレやルガノ国際版画展で世界的に認められ、神秘的な幻想を捉えた作風で人を惹きつけた。この駒井を意識し、そして尊敬していた池田満寿夫の登場は、二十世紀後半の、すなわち第二次大戦後の世界美術の中でも注目すべきものであった。彼を逸早く見出したのはクレーの研究家として著名なグローマン博士<sup>三四</sup>で、一九六〇年、池田は東京国際版画ビエンナーレで受賞ののち、一九六六年にはヴェネツィアで国際版画大賞を受けるなど、内外の美術界で高く評価された。筆者も、池田が日々の食費にも困っていたような折、その驚くべき才能を見て日本人に漸くほんものが出来たことを喜び、作品何点かを購入してその生活費の一端を支えた思い出がある。

「七〇年代」になって日本は経済最優先の高度成長期を迎え、「列島改造」の掛け声につられ、瞬間に日本全国の地形が塗り変えられていき、高度成長社会が育まれる。日本人はその経済的繁栄に酔い、バブル社会の中を泳ぎ廻った。この膨れた経済の時代では全てのものが実体の価値を遙かに越えて評価されるようになり、日本の美術界もその「恩恵」に浴するのである。絵画が投資の対象となり、融資の担保物件となったほか、世界中を啞然とさせるような高額で印象派から現代美術にいたる数々の作品が海外から購入された。かつて白樺派の同人たちが、一点でもいい、海外のすぐれた作品に直に触れられるようになればその喜びは計り知れない、と語ったその夢が、かくも易々として実現するとは暫く前まで誰も想像し得なかったことである。バブルの金がすぐれた美術品の購入に当てられたこと自体、他のものに金が廻るよりは良いことであり、喜ばしい限りであるが、美術品の実体の価値が忘れられ、金銭の多寡で価値が測られるようになったことは、拭い得ない傷を残した。未だ作品の評価も定められない画学生の作品が競って購入されたり、本当の美術そのものを見据える目が、次々と失われて了ったからである。

「六〇年代」のあと、数々の独創的な作品を生み出した画家も知られるが、残念ながら多くの芸術家たちは、抽象表現主義の画風を真似たような、或いはポップ・アートやミニマル・アート、ライト・アート等々など殆ど欧米で試みられた作品の受け売りのような表現を追随している。純粹な抽象絵画の領域でも、

マーク・ロスコやステラ、フォンタナといった海外の芸術家たちがすでにやり遂げて了っている作風にあれこれと手を加えた作品を生み出しただけ、とも言える。勿論、戦前から作家活動を続け、すぐれた作品を意欲的に見せている斎藤義重や、赤瀬川源平・中西夏之と三人で「ハイレッド・センター」を結成し、六〇年代の反芸術運動を興して既成の表現形式に拘泥しない作品を残した高松次郎、或いは荒川修作、山口勝弘、末松正樹などの何人もの優秀な芸術家がいますが、ここで余り一般には知られることなく、一九八五年に五十六歳で他界した画家吉仲太造にも触れておかなければならない。吉仲は幼時期の小児まひで不自由となった左脚を松葉杖で支え、生涯描くことだけに専心し、独創的な「非色」の絵画、いわば結果として「白」である他ないという画面を残した。初期には岡本太郎の強い影響を受けた画風であったが、病魔と戦い続け、到達したその「非色」の絵画は死を見つめるに至った魂を映している。

この時期、注目すべき作品を見せてくれたのは在日韓国人李禹煥であった。その抽象画には李の民族的感性を思わせる躍動的な生命が溢れ、表現形式のみを追う若手日本人芸術家には見られない緊張感を漲らせている。韓国からの多くの画学生の作品に接する機会を持っていた筆者は、凡そ日本人が失って了っている民族的感性を常に彼らの作品に看取していたが、日本の植民地支配に続く南北朝鮮の分割、戦争による伝統的朝鮮文化の破壊で、芸術を育む朝鮮の大地がさら地にされて了ったため、彼らの民族的な土着の感性が生に出てきたのではないかと思う。その生の感性が七〇年代以降、ニューヨークなどの国際的

な芸術から直接触発され、韓国はとくに抽象画ですぐれた芸術家を生み出しているのである。残念ながら「豊かな社会」の中で、みずみずしい生の感性を失った若手の日本人芸術家たちは、既存の表現から手際よく、器用に形式を借りることに終始し、画面を綺麗に仕上げて了う。情報過多で、自ら何を選ぶかに迷い、人間としての自分について、深く考えることも無く、また人間として生きる歓びや哀しみ、豊か過ぎて不安の感覚さえも失って了っているのが、今の日本の芸術家たちではないか、と危惧する。

生の芸術を志向したフランスの画家デュビュッフェは、四十歳まで家業のぶどう酒造りに従事していたが、画家の道を選び、サロンの美術を否定して粗暴な人間像を描き、「アンフォルメル」の源流を形づくり二十世紀後半の美術に大きな影響を与えた。狂人や霊媒などの描いた作品に「生の芸術」を見出し、真の人間性を失わせる「文化的芸術」を否定したのである。画風は異なるが、アンフォルメルの芸術家といわれるヴォルスも同じで、アンフォルメルの画家ではないが日本でも版画による創作活動をしたことのあるオーストリアのフンデルトヴァッサーも、ウィーンの先輩画家クリムトやエゴン・シーレの様式や技法の影響を受けながら、世界を放浪して独自の絵を生み出している。

これらの芸術家たちの作品をみて誰しも気付くのは、デュビュッフェは飽くまでデュビュッフェであり、ヴォルスはヴォルスであり、フンデルトヴァッサーも一見してそれと分るのであ

る。そこにはおのずから滲み出ている民族性と芸術家の強烈な個性、自我の表出がある。

民族の血が見えてくるのは、二十世紀初頭から民族主義の自覚に燃えて独特な壁画運動を興したメキシコであり、ディエゴ・リベラ、オロスコ、シケイロスの大壁画画家たちに強く看取される。第二次世界大戦後は植民地支配から逃れ、独立を勝ちとった国々から民族性溢れる新しい作品が生まれているが、七〇年代以降、ことにアジア各地からのすぐれた作品が見出されるようになった。伝統を負う中国からの新たな作品の誕生はもとより、モンゴル、チベットそしてバングラデシュなどの地域からも生々しい芸術が生み出されるに至っている。

一九九九年十月、東京ステーション・ギャラリーで「現代日本絵画の展望」展が開催された。同展開催の趣旨は「現代の日本絵画の実態をできるだけ幅広い視点から客観的に鳥瞰し、二十一世紀を目前にして日本の絵画はどのような方向に向かおうとしているのかを展望してみようとするもの」と謳っているが、会場の関係で、キネティック・アートやライト・アート、コンセプチュアル・アートなどの作品は展示困難なため、殆どがタブローに限定された。それだけに、絵画作品の二次元の平面性の中に、どう空間を捉えて造形するかという課題が明確に出るものとなっていた。選考委員の意見を俟つまでもなく、一見して巧みにまとめられた画面が目立ち、現代日本の若い画家たちの創作姿勢が理解できるようになっており、アジア諸地域から湧き出てくるような「生」な感性が稀薄な日本の現代美術



の一端が窺えたのである。

一つ一つの作品の、いずれについても感じるのは、ジャスパール・ジョーンズをみてのもの、イヴ・クライン<sup>(三六)</sup>の或る作品を意識したもの、ポロックを真似たもの、ウォーホルの手法を取り入れたもの、フランシス・ペーコン<sup>(三七)</sup>を思わせるもの、エルンストからヒントを得たもの、オルデンバーグ<sup>(三八)</sup>に似たもの等々、殆どが欧米の作家たちの手法を援用しているのである。これは情報過多、余りにも多くの作品を識り過ぎている現代日本の芸術的環境を反映したものだといふほかない。勿論、池田満寿夫が早くにピカソやクレーに惹かれ、真似た版画をつくり出したこともあったが、池田は表面的な画像を援用することなく自分の溢れるような感性を独特な線描に託して表現し、独自の世界を拓いていったのである。また池田はピカソやクレーだけではなく、エゴン・シーレやスーティン<sup>(三九)</sup>、ポロックなどの作品も見ているが、彼らの作品の持つ内的な世界を汲み、それを自分の創作態度へ取り込んで、自分の感性を表出するのに最もふさわしいメティエ、即ち、エッチングに手をかけたのだった。未だ無名だった頃、駒井哲郎に会わせて欲しいと筆者に希望を寄せ、それからのエッチングの技法を駒井から学びとった池田は、忽ちその技術を自家薬籠とし、独自の世界をつくり上げたのである。だからこそ、池田の作品ではピカソもクレーもシーレの影もない池田自身が、無造作に見える線描と、浮世絵版画に一脈通ずる色面が醸すユニークな世界に顔を出し、人々にヒューマンな語りかけをした。そうした語りかけが、今日の若い日本の芸術家たちの作品に欠けているのではないか。

一九九八年に五十六歳で他界した立石大河亜は、中村宏らとともに「六〇年代」に「反芸術」を謳い、ポップ・アートを意識した作品をつくり出したが、一九七〇年にイタリアへ赴き、以来十三年間、オリベッティ社刊行の雑誌にイラストを描いたりして同地で活躍したのち八三年に帰国、時間と空間を暗示するモデル・シュミレーションの絵の制作を続けた。イタリアは二十世紀初頭、「時間」を平面絵画に表現した未来派を生んでいる。その課題に立石も取り組み、シュルレアリスムと日本の絵巻（時間の経過がいくつもの場面の連続で表わされる）をポップ・アート風にまとめた作品を、帰国後相次いで発表した。日本人ならば誰しもが知っている人物や風景或いは建物や事件を、横長の大画面に併置してイラストしたものである。それは今日に生きる殆ど全ての日本人が脳裏に収めてある影像を、一定の時間（例えば、「明治」「大正」「昭和」といった時代区分）を凝縮させた平面（二次元の平面性）に置いて画面に見入る人々の内面に、例えば「昭和」を生きてきたという実感を呼び起させるものとなっている。作品の優劣はともかくとして平面絵画に「時間」と「空間」をどのように置くかという点に立ち向かった一人の芸術家の苦闘の姿をそこに見る必要があるだろう。

しかし立石の場合、時間と空間へのアプローチは西洋的である。時間を理詰めで捉え、空間をその時間の中で突き詰めようとした。平面絵画の中で時間を追うというのは紙芝居であり、コマを追って影像を組み立てるアニメである。映画やテレビはこの両者を映像に取り込んでいるメディアであるが、絵画や彫刻はそれら自体、本来は動かないものであり、空間についても

二次元乃至三次元という枠に嵌められているわけで、その枠を越えるにしてもおのずから限界がある。そうした枠を破壊しようとしたキネティック・アート、ライト・アートやコンセプチュアル・アートなど、七〇年代以降に世界の芸術家を捲き込んだ「アート」の流れが、程なく迎える二十一世紀の芸術をどう切り拓くことになるのか、興味ある点である。

このような「アート」に共通するところは、人間不在となってきた現代のメカニク的な社会の所産だということであろう。インターネットに象徴されるデジタル化した社会の中で、人間は、何十万年もの間育まれてきた「自然」を失うようになり、不可視の極大世界（宇宙）と極小世界（原子核）に圍繞され、人間の身体や魂までが細分化（分子生物学などによつて）されている状態にある。来るべき二十一世紀にあつては、この失われ行く「人間」を、「アート」ではなく「芸術」がどう取り戻し、どう捉え直すのか、筆者はこのことが、いま、現代美術が直面する最も重要な課題であると考えてる。

一九〇五年、アインシュタインの相対性理論が空間、時間、運動を問題とし、哲学の分野ではベルグソンが、時間は別々の瞬間の継起ではなく、一つの連続した流れとしての時間の変化を明示した。更に一九〇〇年にはフロイトが夢を願望充足の変形であるとした著書『夢の解釈』を刊行し、空想科学映画「月世界旅行」が製作された。新聞報道写真が初めて登場したのは一九〇五年頃、また電話が日常生活に使われるようになったのも一九〇六年頃からである。電気が都市生活の様相を一変させ、

パリに地下鉄ができた十九世紀末から二十世紀にかけて都市を中核とする生活の様相が急速に変貌した。そして社会主義国の実現、二度にわたる世界的規模の戦争、原爆の出現などは、この二十世紀における地球上の景観と人間社会を全く変えて了つたといえよう。

いま二十一世紀を迎えるに当つて、地球上における人間の営み、すなわち現代社会は更に変容を余儀なくされている。前記の通り、極大世界と極小世界、テレビやインターネットなどによる膨大な情報量とその瞬間的な流通は、人間が数千年にわたつて築き上げてきた全てのもの——家族、国家、宗教、文化——を改変しつつある。

「芸術」との関わりでは空間や時間についての理解が変容し、色彩や音についての基本的感覚が従来とは異なるものとなり、従つて「人間としての自我」についての認識が質的に変化してきているので、それ故に「アート」の流れの中で失われたかに思われる別の人間像または人間観が新しい「芸術」を生むかも知れない、という漠とした不安と期待はある。

二十世紀後半を生身なまみで生きた池田満寿夫は、一九九八年の春先き、熱海の自宅玄関で倒れ、卒爾として世を去つた。筆者は、若い頃の池田を身近かに知っていただけに、その人間臭い生きざまが時代をよく表わしていたとの実感を持つ。死の直前に会つた彼は、いま思えば真近かな死を予感しているかのような表情を浮かべていた。吉仲太造は常に死と対決しながら自分を確かめつつ生き、「生きもの」「地球人」「死の売り声」「喪」「或る時空間」などの、極く身近かな器物からも「生きる」姿を汲み

取ろうとしたような、静かな囁きを白い画面に残して他界した。抽象画を描き続けたクレーもその死の直前、火に焼かれていく自分を象形文字や記号のような姿に描いた。また終始人間の歓びと悲しみ、愛を様々なたちで描き続けたピカソは、「生きる」ということ」を問い詰めるかのように、死の直前に猿顔のすさまじい自画像を描いて逝った。

二十世紀は終る。芸術における新たな芽生えへの期待は、この高度情報化社会の中で「生きる」人間の姿を問い詰めて描き出すところに在る、というほかない。ユダヤ系親族七十人をナチに惨殺されたフンデルトヴァッサーは、ハプスブルク王朝末の爛熟した芸術的土壌と二度の大戦を経験したウィーンの街を離れ、世界を放浪して、人種や貧富に関わりなく「生きる」とこの尊さを独自のイメージに表現している。日本の若い芸術家も雑誌などから得た生半可な知識を捨てて情報化社会の象徴ともいべき都市空間や地球上の大自然の中に自らを置き、人間の存在について深く突き詰め、自分の感性で新たな「芸術」を生み出して欲しいと思う。

記：本稿では紙数の関係もあり、日本画については触れなかった。

#### 〈注〉

- (一) 『白樺』第二巻第二号、明治四十三(一九一〇)年五月
- (二) 同右第三号
- (三) 一八八七年作。国立ゴッホ美術館(アムステルダム)蔵。
- (四) クリムト「アデーレ・プロッホ・バウアーの肖像」(一九〇七年作。オーストリア絵画館蔵)他。
- (五) Michel-Eugène Chevreul スーラ、シニャックら新印象派の理論的根拠となった『色彩の同時対照の法則について』の著者、フランスの化学者。

- (六) fauvisme(仏)。野獣派。自然を再現する役割から色彩を解放し、色彩自体の造形を意図した二十世紀初頭の絵画運動。マルケ、マティス、ドラン、デュフィ、ブラック、フリエスらの画家たち。
- (七) Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, 1908
- (八) futurismo(伊)。芸術は新時代にふさわしい表現をすべきだ、と速度とダイナミックな機械文明の感覚を絵画や彫刻で表わした二十世紀初頭イタリアを中心に興った運動。詩人マリネッティのほかボッチョーニ、カルロ・カルラ、セヴェリーニ、ジャコモ・パルラの画家・彫刻家たち。
- (九) エミール・ベルナルに語った言葉。
- (一〇) cubisme(仏)。二十世紀初頭(一九〇七〜一四年頃)に興った重要な芸術運動。ピカソ、ブラックによって創始され、レジェ、グリズ、デュシャン、ドローネーらの画家とローランス、アーチペンコらの彫刻家たちが代表。
- (一一) 南斉の謝赫撰「古画品録」序に記された絵画制作・鑑賞の六つの規範の一つ。気の躍動を意味し、対象を生き生きと描くことをいう。
- (一二) 分析的立体派と呼ばれた頃の作品。ピカソ「詩人」(一九一一年作。ペギー・グッゲンハイム美術館蔵)など。
- (一三) カシミール・マレーヴィチや、ピエト・モンドリアンらの作品。例えばマレーヴィチ「無題」(一九一六年作。ペギー・グッゲンハイム美術館蔵)など。
- (一四) dada(仏)。第一次大戦中、合理主義文明とその社会体制を否定・破壊しようと、ヨーロッパおよびアメリカで起った運動。トリスタン・ツァーラ、ジャン・アルプ、デュシャン、ピカピアラ。
- (一五) surréalisme(仏)。美術、文学、政治など広範囲にわたって想像力の解放、合理主義への返逆、人間自体の自由と変革を目指して、一九二四年、アンドレ・ブルトンの「シュルレアリスム宣言」によって興った運動。絵画ではエルンスト、ミロ、ダリ、マグリットら。
- (一六) abstract expressionism(英)。普通には第二次大戦中にアメリカで芽生え、一九五〇年代に開花したアメリカの抽象絵画をいう。ポロック、デ・クーニング、マーク・ロスコら。

(二七) Informel(仏)。フランスを中心に第二次大戦後に興った抽象絵画の一傾向をいう。フォートリエ、デュビュッフェ、ヴォルスらが代表。日本人では今井俊満、堂本尚郎がこれに加わった。

(二八) Neo-Dada ポップ・アートの前駆をなすもので、一九五八年、ジャスパー・ジョーンズ、ラウシェンバークの個展がニューヨークの画廊で開かれた際、呼ばれた傾向。ダダの破壊的否定精神とは関係なく、新しい芸術への道を拓いた。

(一九) Pop Art(英)。ポピュラー・アート(大衆芸術)の略称に由来し、反芸術的志向から新聞漫画、商業デザイン、映画のスタイルなどの大衆社会のマス・メディアの映像を絵の主題に取り入れたもの。ニューヨークから世界に波及する。アンディ・ウォーホル、リクテンスタイン、オルデンバーグ、シーガルらが代表。世界のグラフィック・デザインに影響を与えた。

(二〇) Piet Mondrian 抽象画の先駆者、オランダの画家。

(二一) Max Ernst 超現実主義(シュルレアリスム)の代表的画家。ドイツ出身。

(二二) André Breton 一九二四年に「シュルレアリスム宣言」を発表したフランスの詩人。シュルレアリスムを主導した中心人物。

(二三) COBRA 一九四八年に結成した実験芸術家たち。彼らの生国(デンマーク、ベルギー、オランダ)からこの三国の首都の頭文字を組み合わせた呼称。

(二四) Will Grohmann ドイツの美術史家、美術批評家。バウハウスの芸術家たちと親交し、ドイツ表現主義の評価を高めたことで知られる。現代美術の新人発掘に努め、一九六八年、ベルリンで歿。

(二五) Frank Philip Stella 形体と色彩の関係でつくる画面を否定し、輪廊の形を内側へ繰り返す無彩色の絵画を制作したことで知られるアメリカの画家。

(二六) Lucio Fontana 第二次大戦後のライト・アートや環境芸術の先駆者、イタリアの彫刻家。ミラノで「空間派」(Spazialismo)運動を主導し、若い芸術家に大きな影響を与えた。

(二七) 京都生れ。友禅、仏師などの徒弟を経験したのち、東京に出て、抽象画を描く。滝口修造、土肥美夫、瀬木慎一ら詩人、学者、批評家からその仕事を注目された。

(二八) リー・ウー・ファン 韓国生れ。一九五六年に来日、六〇年代末から七〇年代初頭にかけて、ものを使った「彫刻」を発表して注目され、以来現代美術を主導する画家、彫刻家として世界的に知られる。

(二九) Jean Dubuffet 四十一歳まで家業の葡萄酒業に従事したのち絵画制作に入ったフランスの画家、彫刻家。「生の芸術」(Art brut)を評価し、アンフォルメル源流をつくった。

(三〇) Wols (本名は Alfred Otto Wolfgang Schülze) アンフォルメル絵画の代表的指導者。ミロ、エルンストや文学者のサルトル、ボーヴォワールと親交のあったドイツの画家である。

(三一) Hundertwasser (本名は Friedrich Stowasser) 強烈な色彩と大胆な装飾化による独自の抽象画で知られるオーストリアの画家。日本の版画からも表現を汲み、「百水」という印章などを用いている。

(三二) Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros 二十世紀になってメキシコでは民族的自覚の上に独特な壁画運動が興った。その代表的な画家たち。

(三三) 「現代日本絵画の展望」展カタログ。一九九九年、東日本鉄道文化財団発行。

(三四) Yves Klein 超越的な感性を追究して「非物質性」の絵画をつくり出したフランスの画家。来日して講道館で柔道を習得するなどの奇行の多い生涯で知られる。

(三五) Francis Bacon 極度に変形された人間像を、暗鬱な色と重厚な質感で描いているイギリスの代表的現代画家。

(三六) Claes Oldenburg ポップ・アートの代表的作家、スエーデン出身のアメリカの彫刻家、画家。石膏のオブジェをつくったり、日用品の巨大なぬいぐるみを布やビニールで作って物体を柔らかな状態で表現している。

(三七) Chaim Soutine 表現主義的画風で知られるフランスの画家。リトアニア出身のユダヤ系ロシア人。エコール・ド・パリの一人。

(たかくさ しげる・文学部講師・前青春白樺美術館長)